

自伝的記憶をめぐる語りについて

—— ギュンター・グラスの『ボックス』¹ 試論 ——

岡 山 具 隆

はじめに

ナチスの武装親衛隊所属の過去という「衝撃的事実」が明らかとなったことで注目された前作『玉ねぎの皮をむきながら』(2006) から2年、その続編ともいえるギュンター・グラスの自伝的小説『ボックス』が発表された。前作では少年時代の戦争体験が全編を貫き、そうした少年時代の記憶を想起し、言語化することに伴う困難が主題化されていた。三人称や自らの記憶をまるで映画の映像のように距離を置いた視点から語ろうとするなど、「わたし」の記憶の確かさを絶えずチェックし、客観的であろうとする語りのあり方をめぐる逡巡がこの作品の大きな特徴となっている。²

重い印象の前作に対して今回の『ボックス』は、はるかに読みやすく、全体として明るい語り口調が印象的な作品である。邦訳の帯には「衝撃の自伝第二弾！」³ という宣伝文句がつけられているが、おそらく『ボックス』で明かされる女性たちとグラスの複雑な関係を指しているのだろう。しかし、これは言うまでもなくグラスのメッセージというよりは読者の関心を惹くための宣伝文句に過ぎず、そうしたグラスと女性たちとの関係はこれまで彼のさまざまな作品で繰り返し描かれてきている。⁴ その限りにおいて、新作においても、少なくとも「衝撃的」と呼べる新事実は見受けられない。それよりも注目したいのは、『ボックス』についてのテレビ対談でグラスが語っていることである。それによれば、当初は『玉ねぎの皮をむきながら』で自伝的な作品は最後にしようと思っていたものの、違った視点から改めて自伝的作品に取り組む誘惑に駆られたというのである。⁵ つまり、グラスの関心は語られる自らの過去以上に、それをどのような形で表現するのかという点に置かれていたと解釈

-
- 1 Günter Grass: *Die Box*. Göttingen (Steidl), 2008. 同書からの引用は()内に頁数のみを記した。
 - 2 前作については拙論「ギュンター・グラスの自伝的小説『玉ねぎの皮をむきながら』試論」、『学苑』821号、昭和女子大学、2009年3月、(33)～(42)頁を参照されたい。
 - 3 ギュンター・グラス『箱型カメラ(ボックス)』藤川芳朗(訳) 集英社、2009年。
 - 4 小説では『蝸牛の日記から』(1972)や『ひらめ』(1977)、またグラスの伝記としては例えばノイハウスのものを挙げるができる。Volker Neuhaus: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass*. München (dtv), 1997. この他にも絵画や詩など、自らの芸術活動全般を振り返ったものとしては以下のものがある。G. Fritze Margull (Hg.): *Günter Grass. Vier Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*. Göttingen (Steidl), 1991. G. Fritze Margull (Hg.): *Günter Grass. Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*. (Mvb Buchhändlervereinigung), 2001. Michael Jürgs: *Bürger Grass. Biografie eines deutschen Dichters*. München (Bertelsmann), 2002.
 - 5 ドイツ ARD 放送の番組、「Druckfrisch」におけるインタビューのコメント。2008年9月8日放送。以下のアドレスにて視聴可能。(最終アクセス 2010年2月28日)
<http://mediathek.daserste.de/daserste/servlet/content/925708?pageId=&moduleId=339944&categoryId=&goto=&show=>

できる。本稿では、グラスのこのコメントを手がかりに、彼の言う「違った視点 (andere Perspektive)」が何を意味するのかを、「わたし」をめぐる語りのあり方、小説に登場するカメラなどのモチーフを手がかりに跡付け、『ボックス』における自伝的記憶の語りの特徴とその可能性について考察していきたい。

1 作品概観

まずは作品の全体像を掴むことから始めたい。『ボックス』で語られるのは、前作が終わった時点、すなわち『ブリキの太鼓』(1959) 発表以降、グラスのノーベル文学賞受賞 (1999) までの過去である。今回は彼の最も活発な政治活動の時期、すなわち 60 年代から 70 年代にかけて、さらには彼が統一の方式をめぐる批判的な声を上げ続けたドイツ統一の頃のことを語られるが、本作では当時を振り返っての直接的な政治的コメントが差し挟まれることはなく、一貫して自分と家族との関係、そして文学を中心とした自らの芸術活動に焦点が当てられている。「政治的作家グラス」を知る者にとっては、少々意外な感じすらするかもしれない。⁶

語られる内容で印象深いのは、決して模範的あるいは理想的とはいえない父親としてのグラスの姿である。4 人の女性、その女性たちとの間の 8 人の子供という家族の人間関係が難しいことは容易に想像できるが、父グラスは仕事に没頭するあまり、子供たちと十分に遊んでやれない。そうした家族をめぐるエピソードの中でも、とりわけ最初の妻との結婚が破綻していく過程は、この小説の中でももっとも重く、辛いエピソードとして描かれ、9 章立ての小説のちょうど中間にあたる 4 章および 5 章に配置されている。こうした家族の様子と並んで読者にとって興味深いのは、グラスのプライベートの出来事が彼の文学作品にどのような影響を与えたのか、どのような形で作品の一部となったかを窺い知ることができる点だろう。

忘れてはいけないのは、マリーこと、写真家のマリア・ラーマである。『ボックス』はグラスとその家族を長年にわたり撮り続けてきた彼女に捧げられている。⁷ 各章のはじめにはグラスの手によるカメラを構える彼女の様々なポーズの挿絵がつけられており、章の題名も彼女の残したことばや彼女を形容した表現からとられている。物語もマリーが亡くなる場面で終わっており、グラスの彼女に対する思いの強さが窺われる。今回の作品の題名にもなっている彼女のボックスカメラが写しだす写真は作品を読み解く重要な鍵を握っているが、これについてはもっと後で触れることにする。

この作品の語りに目を向けると、最も特徴的なのは、自伝的作品でありながら、語るのが主としてグラスの 8 人の子供たちだということだろう。こうして『ボックス』はグラスの家族史としての側面も併せ持つ作品となっている。子供たちは、すでに白髪が混じり始めている者 (170) など、全員がすでに大人となり、現在の時点から子供時代 (の父親) を振り返る。各章で子供のうち誰か一人の家に集まり、机に立てられた録音マイクに向かって思い出話を語り合うというのが決まった流れとなっ

6 ドイツ統一の年、1990 年の一年余りにわたるグラスの日記が昨年出版された。そこではドイツ統一問題についてのコメントなども見ることができる。Günter Grass: *Unterwegs von Deutschland nach Deutschland*. Göttingen (Steidl), 2009.

7 グラスは『マリアに敬意を表して』と題した、彼の詩や絵とマリア・ラーマの撮影したグラスに関する写真とを一つの作品集にまとめたものを発表している。その中には「マリアに敬意を表して」という詩も収録されており、グラスにとっての彼女の存在の大きさが窺い知れる。Günter Grass: *Maria zuehren*. München (Bruckmann), 1973.

ている。しかし、この作品には子供たちとは別の語り手もあり、はじめに、今回は誰の家に、何人が集まり、どんなものを食べているのかという状況説明に関する1頁程度の短い導入がある。その次に本編とも呼べる子供たちによる父親、家族の回想へと移行していく。一通りその回の思い出話が終わると、再び語り手が登場し、そこで語られたことに対する短いコメントが挿入され、章は終わる。この形式は最後まで守り通されている。

このような説明をすると、この作品は子供たちのインタビューをもとに作者グラスが語り手となって全体をまとめたと考えるのが自然だろう。ところが、『ボックス』執筆に当たってグラスは子供たちにインタビューなど行っていないという。原稿は第2稿が書き上がった時点で初めて子供たちに見せ、いろいろと意見を聞いたとグラスは述べている。つまり、子供たちに語らせていることすべてはグラスの考えたフィクションということになる。

フィクションといえば、本作は「昔々あるところに」(7) というメルヒェンを思わせる一言で始まっており、語られるグラスの過去はたびたびそのようなメルヒェンを髣髴させる形をとって披露される。聖書や神話も子供たちや父グラスの話の中で数多く登場する。マリーについてもどこか魔女を思わせる謎の人物として描かれている。このようにして『ボックス』もまた、家族を中心にしたグラスの自伝的作品とはいえ、『玉ねぎの皮をむきながら』同様、極めて虚構性の高い一つの文学作品となっているのである。語られる自伝的過去と、いまみたようなフィクションとが作品の中でどのような形で結びつき、どのような効果を生み出しているのか。以下では、この小説における自伝的記憶の語りの特徴と可能性についてさらに詳しくみていくこととする。

2 語り手

『ボックス』は、語りの形式・設定だけをみれば、自伝というよりはむしろ伝記に近いと言えるだろう。それは言うまでもなく、物語全体が一人称の「わたし」の視点からではなく、メルヒェンを思わせる出だしに表れているように、第三者の視点から語られることにある。それに加えてこの作品にはいわばもう一方の語り手としてグラスの8人の子供たちがいる。しかし、上述の通り、グラスは実際には子供たちにインタビューなど行っていないということなので、これはフィクションということになる。この作品における語りのあり方を見ていく上で重要なことは、小説の冒頭の頁でその点について言及されている点である。すなわち子供たち、そして彼らの語ることばが「父親によって考え出されたものである」(7) ということ。この一文によって、子供たちの語りがフィクションであると同時に、その声が父親のものだということが明らかにされる。とすれば、語り手も父グラスと考えてよいのだろうか。少なくともこの出だしの部分だけでは判断がつかない。2章の終わりになってようやく、そうした疑問に対する答えがはっきりとした形で示される箇所に出くわす。その箇所を引いてみることにしよう。

Merkwürdig, sagt sich **der Vater**, daß Pat und Jorsch zwar die mechanischen Vogelscheuchen und Listen voller Hundenamen aus der Müllschütte ihrer Erinnerung kramen, aber kein Wort für die Schneemänner finden, die Mariechen auf **meinen** Wunsch knipste, gleich nachdem es nachts und den Tag über geschneit hatte, woraufhin **ich** Tulla, das Kind meiner Laune, nicht hinderte, (...) den ersten Schneemann und zwar auf der Waldseite des Erbsberges zu rollen (...). (48) (太字

の強調は筆者による)

奇妙だ、と父親はつぶやく。パットとジョルシュが機械仕掛けの案山子、それに犬の名前でいっぱいのレストランを彼らの記憶のゴミ捨て場からようやく探しだせたのに、雪だるまには一言も触れないとは。それはマリーが私の希望にしたがって昼夜雪が降り続いた後すぐにパチリと撮ってくれたもので、私は自分の考え出したトゥラが最初の雪だるまを、それもエルプス山の森がある側で雪を転がしながらつくっていくのを邪魔しなかった。

ここでは一部だけを引いたが、実際は20行にもわたる長い文である。ここまで長いのは、湧いてきた一つの疑問をきっかけに、その答えを探っていくうちに、つぎつぎといくつもの記憶が呼び起こされていくという想起の連鎖の様子をこの一文が再現しているからだろう。この文で真っ先に目に留まるのは、文の途中で突如として語り手が「わたし」として一人称で語り始めていることだろう。ここに至って初めて、語る内容に対して距離を置くように第三者の立場から語っている語り手が、主人公でもある父グラスであることがはっきりする。では、なぜはじめて「わたし」の視点から語らないのだろうか。その答えは、自伝にしては違和感を覚えさせる点、すなわち一人称「わたし」で語られていないという事実に端的に表れている。「わたし」と言うことに対するグラスのためらい、あるいは抵抗とでも言うものではないだろうか。フィリップ・ルジュンヌがかつて『自伝契約』において、自伝を形式の面から定義しようとしたところによれば、自伝は、作者と語り手と主人公が一致するものとされる。そこでは「わたし」という存在は疑いのないものとして前提され、思い出される過去もまた揺るぎないものとみなされる。

これに対してグラスの前作『玉ねぎの皮をむきながら』は、反対に「わたし」および記憶の不確かさを主題とし、そうした限界を踏まえた上で、独特の語りに媒介される形で過去の真実へ接近する試みであったといえる。語りの主体としての「わたし」に対する懐疑は、作品冒頭で「わたし」が登場しないことにも表れていたが、『ボックス』においても2章の終わりになってようやく「わたし」が登場するのは示唆的といえよう。

そこで改めて上で引いた文を見てみることにしよう。まず確認できることは、「わたし」の登場と共にそれまでの客観的語りの姿勢が放棄され、語り手の感情も入った主観的な語りに変化していることである。たとえば、「わたしの求めに応じて」、あるいは「わたしは(...)邪魔をしなかった」といった具合に。それと共にここでは、「現実」と「フィクション」が混在している。この文では実際にあった過去のエピソードとグラスの小説『犬の年』との関わりが問題になっている。トゥラは『犬の年』(1963)のほか、『猫と鼠』(1961)など、グラスの作品にはたびたび登場する奔放な女性の登場人物である。一方、マリーは実在したカメラマンである。この両者、あるいは言い換えるならば、小説のフィクションの世界と現実世界とが、途中から一緒になってしまうのである。「父親は」と、距離を置いた視点から語られる文の出だしでは、『犬の年』に関する息子たちの記憶が問題にされ、あくまで外側の視点から言及されている。ところが、『犬の年』について回想するうちに、実在した写真家マリーと小説の登場人物たちがいつの間にか同じ語りのレベルに上げられてしまっているのである。フィクションの登場人物であるはずのトゥラに対して「わたし」は「邪魔しなかった」と、まるで現実の世界の人物であるかのように直接言及し、小説に登場する「二つ目の雪だるま」を「マリーが同じように私の求めに応じてパチリと撮ってくれた」(49)と、今度は実在する人物を小説世界の

中に置いてしまうのである。あくまで外側の視点から言及されている出だしの部分とは実に対照的である。このようにしてフィクション化された「わたし」の視点からの語りは、それを安易に作者グラスその人の声と同一視することのできない、不確かなものといえるのである。

客観的に語ろうとする三人称の語り、年齢も関心も、そして父親に対する知識にも差がある8人の子供たち、そして、それと並ぶ形の一人称の「わたし」、このような複数の視点から語ろうとするこの作品の語りは、作者と語り手と主人公の一致という自伝の前提条件を幾重にも揺さぶり、かき乱しながら、語りの主体としての「わたし」という存在を不確かなものにしていき、そこで語られるグラスの過去までをも不安定な土台の上に置いてしまうのである。

だが、そもそも過去の出来事を完全な形で再現すること、すなわち言語化することは不可能である。何がしかは時間の経過と共に忘れてしまっているだろうし、覚えていることも、そのすべてを余すところなくことばにすることはできない。そればかりか、自分が記憶していると信じていることも、ひょっとしたら出来事が起きた当時から思い出そうとしている現在までの経験、自分が目にしてきたものに影響され、いつの間にか変容してしまっている可能性は排除できないだろう。そうしたジレンマ、限界を踏まえながらも、グラスは『ボックス』では主観的な一人称の「わたし」、外側の視点から客観的に語ろうとする三人称の語り、さらには年齢も関心も、そして父親に関して知っていることも異なる8人の子供たちの中に、いわば自分を分散させ、複数の視点から、いくつもの過去のバージョンを重層的に重ね合わせるようにして、過去を語っていきこうとしている。それはまた、われわれが期待する自伝における語りの主体としての「わたし」が、揺るぎないものとして初めから存在するのではなく、こうした多声的な語りの結果として初めてその輪郭を現すことをも意味する。ただ、多声的な語りの結果としての「わたし」も、そこで語られる過去も、最終的に一つの明確なイメージに収斂することはない。それぞれの視点、過去の断片は互いに対等な関係において並存し、対話的關係を築いているに過ぎない。真実はそうした多声的な語りのどこか間に存在するものとしてしか規定できないのである。

最終章では3頁にわたってマリーがどんな人物だったのかということをお子たちがそれぞれ語る場面がある。一人が「マリーは極度に彼（父親＝筆者）に依存していた」（198）と言えば、パウルヒェンは「僕はマリーばあちゃんに対して全く違うイメージをもっている」（198）と切り返し、そこまでの依存関係はなく、むしろマリーは自分たちの父親のことを批判的に見ていたと反論する。すると、今度はラウが、別のエピソードを持ち出してマリーが彼女たちの父親のことをそれほど悪く思っていたわけではないと言う。そこでとうとうナナが、「ああ、こんなにも混乱してちゃ、どう考えたらよいかわからなくなっちゃうわ。みんなが違うことを言っちゃって。」（198）と音を上げる。マリーに関する異なるイメージの応酬はこの後も続くが、これは、まさしく、唯一の、そして単線的な過去の語りに収斂しない、本作の語りの特徴を示す好例といえよう。こうしたやりとりの後でさらに父親が介入し、「父親はまったく別な見方をする」（167）というように、再度語られる内容の正しさを修正しようとする場面もある。ただ、この小説の語りの主体としての「わたし」が分散される形で存在する限りにおいて、この語り手とて過去の語りについて自らの正しさを主張できる特権的な立場にはなく、他と同様一つの「声」に過ぎないのである。

ところで、本作には、たびたび子供たちや語り手自身によって、語られることの不確かさを暴露するような箇所がみられる。語り手が「父親が子供たちの語ったことばをいくつか消したり、表現を和

らげたり、強めたり」(27) したことを打ち明けたり、子供たちにあえて語らせなかった事柄があることを認めたり(71) する箇所は何度も登場する(94)。こうした「告白」を目にするにつけ、語る内容を一つの明確な過去のイメージに収斂させずに、複数の過去のイメージを並列的に並べるという語りのあり方には、自分のすべてを直接的な形で書き表すことに対して、ときにはぼやかしたくなるという、自らの過去、内面を晒すことに対する、グラスの葛藤、苦しみもまた表れているのかもしれない。上ではマリーについて子供たちがそれぞれ別のイメージを語っている場面を見たが、そのイメージの一つ一つは、おそらくどれも彼女の一面をどこかで捉えているのだろう。だが、これらを断定する形で一つのイメージにまとめ上げるのではなく、多声的な語りによって開かれた形にしておくことで、グラスはまた、ここではマリーを守っているとも言えるのではないだろうか。

以下では、こうしたこの小説の語りが、語られるグラスの過去とどのように結びつくのかをマリーのボックスカメラが撮影する不思議な写真に焦点を当てながら見ていきたい。

3 カメラが体現する批判的懐疑精神

グラスの過去をめぐる物語を見ていくにあたって、先にマリーのボックスカメラのいくつかの特徴を見ておくことにしたい。今回の『ボックス』では、『ブリキの太鼓』以降のグラスの過去が語られるので、戦争体験は基本的に語りの対象となっていない。しかし、このカメラははっきりとした形で戦争と関連づけられている。すなわち、このカメラは戦時中の空爆を奇跡的にほぼ無傷で乗り切ったことがきっかけで、その不思議な力を発揮するようになったのだという(19)。ボックスカメラはまた、グラスがそうした戦争経験をもとにたどり着いた文学を執筆するにあたっての基本姿勢を象徴するものとも関連づけられている。すなわち、カメラで撮影される写真の色、白黒、とりわけその中間色の灰色である。灰色というのは、アウシュヴィッツの重い過去と向き合う中でグラスが自らの語りに課した制約、彼のことばにしたがえば、「禁欲」⁸の象徴である。1990年に行なった「アウシュヴィッツの後で書くこと」と題した講演の中でグラスは次のように述べている。

彼（アドルノ筆者）の定言から私は自分の文学の綱領を借用してきた。その綱領は原色の放棄を要求してきた。灰色およびその灰色の無限の色調のニュアンスを命じた。絶対的な価値、イデオロギー上の黒白をつけることを絶ち切り、信仰に退場宣告をし、あらゆるもの、虹までもを灰色にしてしまう懐疑にだけ賭けることが求められた。その上、この定言は新たな豊かさを要求してきた。すなわち、傷ついた言語によって認識可能なあらゆる灰色の色調のみすばらしい美を称えよと求めたのである。⁹

これはアドルノの有名な「アウシュヴィッツの後に詩を書くことは野蛮である」という重い定言に対して、それでもなお、いかにして文学は可能かという葛藤の中から、グラスが導き出した彼なりの答えである。灰色はすなわち一元的な、絶対的なものに対するグラスの批判的懐疑精神のことである。一方、『ボックス』では次のように書かれている。

全部白黒。

色は彼女のハンスにとっては存在しないものだったんだ。

8 Günter Grass: Schreiben nach Auschwitz. In: WA, Bd. 16, S. 242.

9 ebd. S. 242.

彼にとっては灰色の色調しか存在しなかった。(13)¹⁰

これはマリーの夫ハンスがいつも白黒フィルムで撮影していたことを話す子供たちのことばである。何気ない、注意しなければ読み落としてしまいそうな短いやりとりが行なわれている箇所だが、グラスが自らに課した「禁欲」の象徴としての灰色と呼応していることは明らかだろう。引用箇所はマリーの夫ハンスに関する言及であるが、マリーがボックスカメラで撮る写真もまたすべて白黒である。読者は読み進めていく中で繰り返し白黒という写真の色に対する言及に遭遇し(14, 71, 116), それぞれ前後の文脈からもそれが意識的なものであることは明らかである。¹¹

戦後のグラスの家族の様子が語られるこの作品は、直接グラスの戦争体験を語るわけではない。しかし、カメラに付与されているいくつかの特徴を見ることで明らかになったように、マリーの写真をもとに語られる家族の物語は、その背景においてグラスの戦争体験、とりわけグラスの批判的懐疑精神に支えられているのである。こうしたマリーのカメラをめぐる背景は一見すると、彼女の撮る不思議な、ファンタジーのような写真とは相容れない、矛盾するような印象をわれわれに抱かせる。果たして両者はどのような関係にあるのだろうか。そこで最後に、こうした点を踏まえて、マリーの不思議な写真を通して語られる家族の物語がどのようなものであり、それがこの作品の不確かな語りとどのように結びついているのかを見ていくことにする。

4 グラスの過去をめぐる物語

『ボックス』で語られるグラスの(家族の)過去は、子供たちが自分たちの記憶を辿りながらかつての出来事の事実の断片をただつなぎ合わせていく形で語られていくわけではない。多声的で不確かな語り同様に、語られるグラスの家族の過去もまた、安易な接近を許さない不確かなものとしてわれわれ読者に提示される。その重要な仕掛けとして登場するのがマリーのボックスカメラで撮影された写真である。家族の過去のある一瞬を捉えた写真を子供の誰かが思い出し、それをきっかけに、あるいはそれに刺激される形で子供たちの記憶が呼び起こされ、家族のエピソードとして語られていくというのが決まったパターンとなっている。つまり、グラスとその家族の過去は、マリーの写真というフィルターを通して語られることになる。そして、その写真は一風変わっているのだ。現在のある一瞬を捉えたはずのカメラのフィルムを現像すると、撮ったはずのものとまったく違うもの、あるいは撮影した対象の昔の姿が、また時として未来の姿が先取りされる形で写し出されてしまうのだ。子供たちが密かに願っていることを写真にして叶えてもくれる。ところが、そのようにして撮られた写真はしばらくすると、消えてしまい、残っているものはない。そんなことから子供たちはカメラを、「願い事ボックス! 魔法のボックス!」(64), と呼んでいる。ただ、小説で言及されているすべての写真がフィクションというわけではなく、中には実在するものもあるが、ほとんどの写真はグラスの考え出したフィクションである。

10 この小説では子供たちのことばは引用符に入れられることはなく、誰が話しているかは、その都度前後の文脈から判断する以外にない。話者が代わったことを示すのが改行である。したがって、ここでは二度話者が代わっていることになる。

11 1973年に発表されたマリアに捧げられた詩(Mariazuehren)の中でもすでに灰色がモチーフとして登場している。WA, Bd. 1, S. 210.

例えば、バンド活動をしていた息子のジョルシュがリンゴ・スターの代わりにビートルズのドラムを叩いている写真(70)、そのジョルシュと別の息子のパットが学生運動の中心的人物の一人、ルディ・ドゥチュケと肩を組んで歩いている写真(69)などが登場する。これらは明らかにフィクションだとわかるものだが、こうしたエピソードがこの作品を読む楽しみを倍加させるものであり、グラスがそういうものとして写真のいくつかを考え出したことは十分に考えられるだろう。しかし、ここで忘れてならないのは、マリーのボックスカメラがグラスの批判的懐疑精神を体現していることである。つまり、マリーの写真すべてを果たして物語を面白くするための思いつき、ファンタジーと片付けてしまってよいのだろうかという疑問が湧いてくる。

そこで思い出したいのは、作品概観のところですでに触れたように、この小説には頻繁にメルヒェンに対する言及が見られることである。メルヒェンを髣髴させる語り出し(7, 73)や、マリーの写真に写っている自分たちの姿がまるでメルヒェンのようだ(102)という表現などが何度も登場する。小説の終わりに子供たちの最後のことばとして語り手が紹介するのも「これは全部ただのメルヒェン、メルヒェンに過ぎないよ…」(211)ということばである。これは決して偶然ではないだろう。

実は、メルヒェンはこれまでのグラスの文学作品、例えば『ひらめ』(1977)や『女ねずみ』(1986)において作品の中心的モチーフとしてすでに何度か採用されてきている。重要なことは、メルヒェンがグラスにとってのはただの空想ではないということである。現実と表裏一体のものとして、いわゆるわれわれが「現実」と考えているものの表面には表れてこない、(現実の)別の側面に光を当てることができるのがグラスにとってのメルヒェンである。すなわちメルヒェンは「現実の二重底」¹²なのである。『ひらめ』では、「漁師とその妻」というメルヒェンの、記録が残っていないとされる別バージョンを語るという設定を通して、歴史においては長らく目を向けられなかった女性に焦点を当て、その視点から語ることで、それを正史としての歴史に対置する試みがなされている。ただ、歴史に別の角度から光を当てるメルヒェンは、歴史にとって代わるものではなく、あくまで歴史をより広く捉え、豊かに補うものとされる。

もう一つ、グラスにとってのメルヒェンの重要な特徴は、それが最終的に一つの決まった形に落ち着くことなく、「真実を毎回違ったものとして語る」¹³ ことにある。つまり、グラスが念頭においているのはグリム兄弟らによって集められ、書き留められる以前の、口承の時代のメルヒェンである。歴史が正史として記録されることで固定され、「絶対的な」ものとなるのに対して、メルヒェンは語られる過去がその都度新たに語り直されることで常に開かれたままにされるのだという。

このようなメルヒェンに対するグラスの理解を踏まえて、マリーのボックスカメラが撮影した写真、そしてその写真をもとに語られるグラスの具体的なエピソードをみとめることにしよう。

5章には父グラスがナナの母親と共に弾薬ベルトを首から下げ、機関銃を構えてバリケードの後ろに隠れている革命家のような格好で写っている写真が登場する(116f.)。この写真を見た子供たちは、父親は一貫して改革主義者だったのだからそんなことは決してありえないと言う。それに対して、マリーはくすくす笑って、次のように答えるのである。

でもひょっとしたら君たちの妹ナナのお母さんがそのようなことを望んでいたかもしれないし、君たちのお

12 Günter Grass: Literatur und Mythos. In: WA Bd. 16, S. 19.

13 ebd. S. 23.

父さんだって少しはそう思っていたかもしれないじゃない。君たちも知っている通り、私のボックスは願い事を叶えるのよ。(117)

この写真が登場するのは、グラスの愛した女性たちがみないかに強い女性だったかが語られる場面である。そこでは一人ひとりがその強さを象徴するような写真と共に順番に紹介されていく。この写真が間違いなくフィクションであることは明らかだろう。そして、それを実際に想像してみると、おそらく多くの人が抱くであろうグラス像とはあまりに違っていて滑稽な感じすらするのではないだろうか。しかし、革命家の格好をしたグラスの姿に象徴される革命的思想をグラスが抱いていたかもしれないことまでも、果たして即座にフィクションと決めつけることができるだろうか。というのもわれわれ読者はマリーのことばは作者グラスのことばでもあることを知っているからである。それより前のところでは、マリーのカメラが、隠しておきたい願望や秘密を「暴き、露出させ、暴露する」(71)とも語られていることを考えると、グラスが密かにそのような願望を抱いていた可能性は完全には否定できないのではないだろうか。写真およびその写真をもとに語られるメルヒェンのようなグラスのエピソードは、自伝的過去の事実性に照らし合わせればフィクションといえるだろう。しかし、ここで見た例のように、これらの写真やメルヒェンのような物語は、平面的で一元的な過去の事実性に対して、その背後に潜んでいるかもしれない個人の思いや考えなどの、より複雑で多様な過去が存在を示唆する可能性をもつものと考えすることはできないだろうか。つまり、『ボックス』においてもメルヒェンは単なるフィクションではなくやはり「現実の二重底」なのである。そうした可能性を示唆する限りにおいて、グラスの過去をめぐる物語もまた、この小説の語り同様に、あるいはこの小説の語りと密接に結びつく形で、自伝的過去を開かれたものとして提示する試みとなっているといえるだろう。

このようにして、本作において繰り返し見られるメルヒェンに対する言及は、マリーのフィクションの写真をもとに語られる過去のエピソードが、いかに現実離れたものであるかを表しているわけではない。一見するとグラスの遊び心の産物であるかのようなマリーの不思議な写真、その写真をもとに語られるフィクションの物語は、グラスの批判的懐疑精神、そしてグラスのメルヒェン理解をそのまま体現する形で、過去というものを、その事実性に還元することなく、より重層的に捉え、時にはありえたかもしれない過去の姿を暗示する形で表現していこうとする、この自伝的小説特有の重要な文学的仕掛けとなっているのである。

ここまで自伝的記憶を語る可能性という視点からマリーの写真、そしてその写真をもとに語られるグラスの過去をめぐるエピソードについて見てきたが、最後にマリーの不思議な写真の別の特徴にも触れておきたい。すなわちその多くにグラスの家族の誰かが、ビートルズやルディ・ドゥチュケ、ベルリンの壁など、同時代の人物や歴史的建造物と共に写っているということである。しかもただ写っているのではなく、ビートルズのドラムを叩いている例が示すように、フィクションの中とはいえ、歴史に積極的に関わっている、いわばその一部となっているということである。『ボックス』が発表される20年以上も前、1985年に行なわれた文芸評論家フォルムヴェークとの対談で、グラスは次のように語っている。

私は自分の歩んできた道やその時々感情について、自分をいわばその時々同時代の出来事から切り離す形で追うことに魅力を感じたことはありませんし、魅力を感じることもないでしょう。自分にとって自分の

伝記的事実が興味深く感じられたのは、時代の潮流、転換点、変革、1945年のような断絶と共に捉えたときだけでした。¹⁴

『ボックス』でグラスはこの20年以上も前の自らのことばを実践しているといえるだろう。つまり、グラスにとって自己探求としての自伝の執筆は同時代と自らを関わりさせること、同時代に対置することによって初めて可能となるということだ。それはまた、グラスの関心が、この自伝的小説においても自らの私的な過去のみならず、あるいは自らの過去そのものよりも、むしろ個人の記憶と、それより大きなものとしての集合的記憶あるいは歴史との結びつき、関係にあったかもしれないということをおわれわれに考えさせるものである。『ボックス』における自伝的記憶の語りのあり方に注目してきた本稿では、これ以上立ち入ることはしないが、また機会を改めてこの点については考察していきたい。

おわりに

本稿の目的は、グラスの二作目の自伝的小説『ボックス』を、その語りの特徴から読み解いていくことであった。そして、複雑で不確かな語りが、完全な形で再構成できない過去の輪郭を、複数の視点から多角的に描き出そうとする試みであることが明らかとなった。つまり、この小説ではグラスの過去の事実性よりも、自伝的記憶を語ること自体が、すなわちその困難が主題化されているのである。したがって、われわれ読者が「衝撃的事実」という宣伝文句に誘われて作品を読み始めると、そこにはわれわれの求める「グラス」その人はおらず、その姿はいくつもの声に分散した形でぼんやりとしか浮かび上がってこないことに気づかされるのである。『ボックス』はこのようにして、「ドイツの良心グラス」、「ノーベル賞作家グラス」という、これまで積み上げられてきた彼に関する膨大なイメージを逆手にとる形で、自らの自伝に寄せられる期待を高度に文学的な手法によって見事に裏切っていく。そこにこの作品を読む一つの面白さがあるのかもしれない。

最後に、自伝的記憶の語りに注目してきた本稿においてこれまで十分に触れる機会のなかったマリーがこの小説にとってどのような存在なのかということについて考えてみたい。『ボックス』という小説が彼女に捧げられていることはすでに述べたが、実際のところ彼女については多くの情報がない。本作でも書かれているように、夫のハンスがベルリンで写真スタジオを経営し、当時の著名人が肖像を撮るためにスタジオを訪れるなど、それなりに知られた写真家であったことは確かなようである。しかし、マリーについてはあまり多くのことはわからない。グラスに関する伝記的作品においても彼女についてはごく短い言及しか見当たらない。ただ、彼女がグラスのために写真を撮り始めたのは、ちょうど今回の作品が始まっている『犬の年』の執筆時期と重なるので、彼女が本作に登場すること自体は不思議なことではない。しかし、本稿で作品を概観したところでもすでに触れたように、『ボックス』ではマリーの存在の大きさがとりわけ際立っている。それは、本作が彼女に捧げられていること、各章につけられているカメラを構える彼女の挿絵にも表れているといえるが、何よりもグラスの家族を、口は悪くとも、温かく見守り続けるマリーの姿が印象的である。複雑な家庭環境において、親の不仲に苦しみ、父にも十分に遊んでももらえない子供たちを、願いを叶えるボックスカメラの不思議

14 Heinrich Vormweg: Günter Grass. Reinbeck (Rowohlt), 3. ergänzte und aktualisierte Auflage, 1996. S. 19.

議な写真で慰めるという場面は全編を通じて何度も登場する。物語はマリーが天高く昇っていったという子供たちの証言で終わっているが、マリーはまさしく聖母マリアのような存在なのである。

自伝的小説の第二弾である『ボックス』は確かに前作ほどの「衝撃的事実」は語られない。しかし、今回はグラスの私生活においておそらくもっとも困難な時期、すなわち、最初の結婚が破綻していくのと同様進行で、愛人も存在し、家庭内が4章の表題の通り、まさしく「しっちゃかめっちゃか」だった重く辛い時期が中心（9章立ての小説における4章と5章）に置かれている。こうした過去について語ることがグラスにとって容易でなかったことは想像に難くない。本作において、わざわざ語りの視点や現実とフィクションとの境界を意図的に幾重にもずらしていくような、複雑で回り道をするような語りが採用されているのは、完全な形で過去を再構成することの限界を認識した上で、それでもなお自伝的記憶の真実に迫ろうとするグラスなりの語りの手法といえる。しかし、そうした回り道をするような語りは同時に、語り手自身もたびたび言及しているように、できれば隠しておきたいような自らの過去を晒すことに対する作者グラスのためらいの気持ちの表れでもあるだろう。それでもこの作品を書き上げることができたのは、全編を通してマリーを登場させ、家族と自分との間を仲介する媒介項にすることで、辛く困難な自らの過去と向き合うことができるようになったからなのかもしれない。そう考えるならば、この小説の主人公は作者グラスではなく、マリーなのかもしれない。

（おかやま　ともたか　総合教育センター）